

SYMBOLAE PHILOLOGORUM POSNANIENSIIUM GRAECAE ET LATINAE XXV/1 • 2015
pp. 55–70. ISBN 978-83-232-2923-0. ISSN 0302-7384
DOI: 10.14746/sppgl.2015.XXV.1.4

MARTYNA PETRY

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
Polska – Poland

OBRAZ BOGIŃ W WERSACH II 15–54 *DE RAPTU PROSERPINAE* KLAUDIANA

ABSTRACT. Petry Martyna, *Obraz bogiń w wersach II 15–54 De raptu Proserpinae* Klaudiana (The Portrayal of the Goddesses in Verses II 15–54 of Claudian's *De raptu Proserpinae*).

Claudian's mythological poem *De raptu Proserpinae* is almost wholly composed of loosely linked episodes. The disputed verses from his epic, are one of the luxuriant descriptive episodes (*ekphrasis*) and portray four goddesses tending to the meadow of the Mount Etna. In this paper I'll try to indicate, that their looks and the symbols depicted on their garments resemble the popular fashion of the contemporary aristocracy and remind of the works of art and motifs characteristic and prevailing in fourth century C.E. Beyond that, not to be overlooked, Claudian simultaneously emulates the divine images that mainly appear in Homer's and Vergil's epics as well.

Keywords: *De raptu Proserpinae*, goddesses, dresses, *ekphrasis*, court, Claudian.

Moje rozważania rozpocznę od słów C. E. Gruzelierra, które dobrze ujmują moim zdaniem zasadniczą, ogólną ideę tego artykułu: *all works of art reflect the time in which they are created* [...] ¹. Prawda ta chociaż prosta, jednak nie dla wszystkich zawsze oczywista ², znajduje swoje potwierdzenie w przypadku twórczości poety Klaudiana (ok. 370 – ok. 404) związanej w przeważającej części

¹Gruzelier 2012: 56–59. Uczona ta nazywa dzieło Klaudiana swego rodzaju „pomostem” łączącym współczesność z przeszłością. Takie samo stwierdzenie spotykamy także w wydanej niedawno książce C. Ware, szczególnie w rozdziale zatytułowanym *Cycles of Time* (Ware 2012: 99–117).

²Dla potwierdzenia przytaczam słowa P. Zankera zawarte w przedmowie do jego pracy *August i potęga obrazów* (Zanker 1999: 5): *Jeszcze dziś wielu historyków żywi przekonanie, że dzieła sztuki posiadają tylko estetyczne znaczenie i że wprawdzie można nimi ilustrować książki, ale nie można się z nich dowiedzieć niczego więcej poza tym, co już od dawna wiadomo ze źródeł pisanych. Do utrzymania się takiej opinii przyczyniają się oczywiście także sami historycy sztuki i archeologowie poprzez swoje „przynależne dzieło” interpretacje oraz przez swój brak zainteresowania dla konkretnego historycznego kontekstu dzieła sztuki.*

z życiem i ceremoniałem dworu cesarza Zachodu, Honoriusza, oraz wydarzeniami i postaciami historycznymi epoki późnego antyku, w zasadzie niemal zawsze z patronem Klaudiana – Stylichonem, teoretycznie opiekunem młodego cesarza, praktycznie zaś najważniejszą osobą w państwie³. Poeta ten stał się więc permanentnym panegirystą dominującej politycznej figury. Jego poezja powstaje pod patronatem tego możnego regenta, daje obraz jego polityki i nawet wizerunek młodego cesarza jest w niej zgodny z potrzebami reżimu Stylichona⁴. Twórczość ta, jak cała imperialna sztuka późnego antyku, była publiczna i oficjalna⁵. Słusznie twierdzi D. Dutsch, że poeta jako dworzanin myślał kategoriami polityki⁶. Z drugiej strony jednak było to niejako koniecznością, skoro recytował swoje poematy publicznie przed wysokimi rangą urzędnikami cesarskimi i do nich adresował swoje wiersze. Bliskie były takiemu odbiorcy poematy dotyczące aktualnych wydarzeń w państwie oraz aluzje do dworskiej codzienności. Trudno przypuszczać, żeby poeta znajdując się w samym centrum pałacowego koła literackiego przestał myśleć kategoriami dworsko-politycznymi⁷. Nie bez znaczenia pozostają również własne obserwacje autora, który w swoich poematach pisanych z punktu widzenia mieszkańca zachodniego dworu, przybliżył nam pałacowe życie, intrygi i wydarzenia oraz rywalizację między obiema częściami Cesarstwa⁸.

Od takich spostrzeżeń i politycznych aluzji nie jest wolny także mitologiczny z założenia poemat w trzech księgach *De raptu Proserpinae*, na którego powstanie wpłynęło konkretne wydarzenie historyczne. Współcześnie uważa się przeważnie, że okolicznością tą było przezwyciężenie klęski głodu podczas rewolty Gildona stanowiącej element rywalizacji między Wschodem a Zachodem. Miał tego dokonać *praefectus urbi* Florentinus, któremu pełen uznania poeta dedykuje swoje dzieło⁹.

Samą treść eposu natomiast wypełniają militarne symbole oraz atmosfera tajemnicy i oszustwa, która dobrze oddaje nastrój panujący na dworze i w niepokojonym przez obce plemiona państwie i społeczeństwie¹⁰. Z tych względów w niektórych opracowaniach nazywa się ten poemat epopeją alegoryczno-mitologiczną bądź utworem alegorycznym¹¹.

³ Dlatego poematy Klaudiana traktowano długo po prostu jako źródło historyczne. Niedawne opracowania dostrzegły w dworskiej twórczości poety narzędzie propagandy działającej na rzecz interesów patrona Klaudiana, Stylichona (Por. Ware 2004: 96).

⁴ Por. McEvoy 2013: 162.

⁵ Por. Brown 1980: 22.

⁶ Por. Dutsch 1992: 51.

⁷ Por. Dutsch 1992: 51 oraz Cameron 2011: 208.

⁸ Por. Cameron, Long: 1993: 9.

⁹ Taką tezę zawarł w swoim wydaniu *De raptu Proserpinae* np. T. Birt (Birt 1892). O tej teorii wspominam za wydaniem Halla, który do niej nawiązuje w opracowaniu swojej edycji poematu (ed. Hall 1969: 97–99) Por. także Kellner 1997: 30.

¹⁰ Por. Gruzelier 2012: 66. Zob. także Dutsch 1991: 217–222.

¹¹ Por. Cytowska 1998: 109; Musialska 2003: 88–90.

Obok tych ściśle politycznych aluzji, poeta odnotowuje swoje spostrzeżenia związane z dworską obyczajowością i rutyną. Autor nawiązuje do tego aspektu pałacowego życia przede wszystkim za pomocą opisów, które stanowią podstawę kompozycji utworu złożonej z serii luźno połączonych ze sobą epizodów¹² i podobnej w ten sposób bardziej do romantycznej niż klasycznej poezji¹³. Dla przykładu w opisie zgromadzenia bogów w III księdze (w. 9–17), na którym wszyscy zasiadają według ustalonej kolejności, pojawia się echo obrad cesarskiego *consistorium*, natomiast w portrecie bogiń zmierzających w orszaku razem z Prozerpiną na łękę u podnóża Etny (II 15–54) zachodzi znaczący związek pomiędzy wyglądem stroju, jaki noszą boginie, a upodobaniami współczesnej Klaudianowi arystokracji¹⁴. Portret ten właśnie stanowi zasadniczy przedmiot analizy w niniejszym artykule.

Tylko trzy pierwsze wersy całego passusu poeta przeznaczył na deskrypcję wyglądu bogini miłości. Wenus ma na sobie purpurowy płaszcz, który podtrzymuje na jej ramionach pochodząca z Idalium¹⁵ sprzączka z drogocennym kamieniem. Włosy bogini natomiast zawijają się w liczne loki:

illi multifidos crinis sinuatur in orbes
Idalia divisus acu; sudata marito
fibula purpureos gemma suspendit amictus (II 15–17)¹⁶.

Owe *crines multifidos sinuati in orbes*, wersja tzw. Scheitelzopffrisur¹⁷, włosy ułożone sztucznie z drobnych splotów, jak określił je J.H. Krause¹⁸, lub

¹² Por. Kenney 1982: 708; Hall 1969: 110.

Wśród wielu opracowań na temat dzieła Klaudiana pojawiają się zazwyczaj krótkie i ogólne wyrazy aprobaty uczonych dla piękna opisów pojawiających się w eposie autora. Por. na przykład *On the Genius and Writings of Claudian* 1824: 12: *the chief beauty of the poem consists in its descriptions of which there is abundance*. Podobne stwierdzenie zawiera w przedmowie do angielskiego tłumaczenia tego dzieła J. G. Strutt (Strutt 1814: VII): *the peculiar beauties of Claudian consist in a certain delicacy and tenderness of thought, united to bold and luxuriant description*.

Niektórzy fakt, że treść eposu została zdominowana przez dygresje i ekfrazy, uważają za jego wadę. Z taką opinią spotykamy się w opracowaniu tego tekstu, którego dokonał I. Svedborg (Svedborg 1860: 8). Uczony ten wyraźnie mówi o *summa simplicitas rerum* i o *ieiunitas et inopia rei propositae*. Wśród współczesnych badaczy pojawiają się jednak też przeciwnie opinie. Hall w swoim komentarzu do wydania eposu Klaudiana stwierdza, że: *The excellences of the D.R.P. stem from a vivid and powerful imagination, which is seen to best effect in the brilliant descriptions and dramatic and impassioned speeches* (Introduction: 111).

¹³ Por. Newbold 1991: 8.

¹⁴ Por. Gruzeliier 2012: 56–59, 62–63.

¹⁵ Idalium to miasto na Cyprze zamieszkane przez Charyty (Gracje), czyli służki Wenery. Sprzączka z Idalium to więc zapinka wykonana bądź należąca do Gracji z Idalium.

¹⁶ W niniejszym artykule korzystam z wydania Halla.

¹⁷ Por. Sande 2001: 146–148.

¹⁸ Krause 1858: 152.

rozdzielone, faliste loki, jak mówi o tej fryzurze S. Malick-Prunier¹⁹, zgadzają się z popularnym wśród arystokracji, klasycznym ideałem estetycznym²⁰. W ten sposób określano tradycyjnie w Rzymie uczesanie kobiety zamężnej. Identycznie ułożoną fryzurę posiada Venus w epithalamium napisanym z okazji zaślubin Marii z cesarzem Honoriuszem²¹. Klaudian opisuje wszystkie detale wyglądu Venus i uważnie je obserwuje raczej zwyczajem poetów hellenistycznych niż czołowych reprezentantów epiki, Homera i Wergiliusza²² (spinka we włosach czy broszka spinająca płaszcz). Także okrycie bogini miłości tak samo jak u znanych poecie dam dworu Honoriusza, lśni drogocennymi kamieniami i posiada królewski purpurowy kolor. Zgadza się z tym także T. Kellner, autor obszernego studium poświęconego bogom przedstawionym w poemacie Klaudiana. W owej pracy stwierdza mianowicie, że otoczenie poety stanowiło dla niego inspirację i jako potwierdzenie tego faktu podaje właśnie przykład wyruszających na łęk bogiń, których ubiór i uczesanie odpowiada modzie ówczesnych dam z klasy rządzącej²³.

Powróćmy jednak do autora *De raptu Proserpinae*. Widzimy więc, że Klaudian poprzez taki portret bogini obrazuje zamięszenie arystokracji z IV w. n.e. do ekstrawaganckich strojów i bogatych ozdób, które służyły manifestacji statusu społecznego i podkreśleniu odrębności od większości zwykłego ludu, zwłaszcza w przypadku cesarza²⁴. Taka ostentacyjność nie była akceptowana w wiekach wcześniejszych nawet wśród możnych, zaś w ciągu omawianego okresu

¹⁹ Malick-Prunier 2008: 241.

²⁰ Por. Ovid. *Amores* I 14. 25–26: *quam se praeberunt ferro patienter et igni, / ut fieret torto nexilis orbe sinus!*

²¹ Por. Malick-Prunier 2008: 241; Ep. Hon. Mar., w. 99–105, ed. Burmann 1821;

Sam Klaudian jeszcze kilkakrotnie w swoich utworach zwraca uwagę na uczesanie. W utworze *In Eutropium* (II 185–186): *Inque orbem tereti mitra redeunte capillum strinxerat* (o Bellonie). W panegiryku zaś dla konsulów Probinusa i Olybriusa na początku zwraca się w inwokacji do Słońca: *sparge diem meliore coma crinemque repexi* (w. 3), a w utworze napisanym na szósty konsulat cesarza Honoriusza, w wersie 164 pisze: *Heliadum totisque fluunt electra capillis*.

Por. też na przykład taki oto fragment z *Ars amatoria* Owidiusza:

At non pectendos coram praeberere capillos,

Ut iaceant fusi per tua terga, veto (III 235–236).

²² Gruzelier zwraca uwagę, że szczegółowe opisy nieumotywowane żadnym celem nadrzędnym, które stosuje Klaudian przypominają tendencję raczej poetów hellenistycznych niż głównych przedstawicieli epiki. Por. opis bogini Venus, która przybrała wygląd i szaty śmiertelnej dziewczyny, aby ukryć swoją boską tożsamość, gdy ukazuje się swojemu synowi – Eneaszowi (Aen., I 314–320) i dokładny opis Venus wyszytej na płaszczu darowanym przez Atenę Jazonowi (Apollonios z Rodos, *Argonautica*, ks. I 742–746, trans. R.C. Seaton, 1912, An Electronic Classics Series Publication): włosy bogini układają się w loki, w dłoni trzyma tarczę Aresa; węzeł jej tuniki jest rozwiązany aż pod same piersi (tł. własne).

²³ Kellner 1997: 234.

²⁴ Niemniej zwyczaj ten obecny był już w wiekach wcześniejszych. Por. np. opis stroju Kaliguli u Swetoniusza: *W zakresie stroju nie stosował się do obyczaju obywatelskiego. Ukazywał się odziany w płaszcze haftowane i wysadżane drogimi kamieniami, w tunice rękawami, w bransole-*

zyskała uznanie wpływając na wzrost zainteresowania wschodnimi wzorcami mody i wyszukаныmi ozdobami²⁵.

Odzwierciedlenie tych wzorców jest wprawdzie przejawiskrawione i zniekształcone, jednak to przeinaczenie według M. Robertsa, ma na celu uwydatnienie dokładnie takich jakości, jakie późnoantyczny obserwator był skłonny podziwiać i obserwować. Tak więc Wenus Klaudiana przypomina przepychem i barwnością swej aparycji późnoantyczne, chromatyczne mozaiki i portrety²⁶, które cechuje nienaturalność i odrealnienie wyglądu, sztuczna, nienaturalna prezentacja formy i schematyczna organizacja detali²⁷. Portrety te zatraciły indywidualne, ludzkie rysy i zbliżają się do symbolicznej i abstrakcyjnej sztuki chrześcijańskiej²⁸. Opis bogini w ten sposób zdaje się ekfrazą takiego wizerunku. W poemacie Klaudiana staje się ona autonomiczna i przybliża cenione przez poetę i dwór dzieła sztuki, wyrażając przez to subtelnie preferencje artystyczne i pełniąc w konsekwencji rolę propagandową²⁹.

W pewnym stopniu inaczej jest natomiast w przypadku opisu wyglądu Diany, Pallady i Prozerpiny. Podczas prezentacji aparycji bogiń poeta z jednej strony ulega tendencji współczesnej mu sztuki do ukazywania pewnych symbolicznych przedstawień, które według spostrzeżeń R. Reece'a³⁰ wyrażają same w sobie całą gamę idei i paralel, z drugiej jednak strony umiejętnie wykorzystuje ustalone już i wypracowane w dawniejszej literaturze jego poprzedników modele opisu tych bogiń. Przyjrzyjmy się najpierw Atenie i podajmy kilka przykładów charakterystyki wyglądu bogini, jakie pojawiają się u poetów piszących wcześniej od Klaudiana. U prawodawcy epiki, czyli u Homera, który, jak informuje nas Herodot, *stworzył Hellenom teogonię, nadał bogom przydomki, przydzielił im kult i sztuki i określił ich postacie*³¹, postacie naśladowane zwykle chętnie przez późniejszych epików, spotykamy Palladę również z wizerunkiem Gorgony i jej węży na tarczy, jako srogą boginię wojny uzbrojoną w dzidę, z hełmem na gło-

tach, nieraz w jedwabiach i długiej, kobiecej szacie ze złotym szlakiem u dołu. Przeważnie można go było widzieć ze złoconą brodą [...] (Swetoniusz 1987: IV 52).

²⁵ Por. Croom 2013: 22–23; Zob. portret cesarza Honoriusza (*De quarto consulatu Honorii Augusti*, ed. Burmann, w. 585–92): odzienie cesarza zdobią szlachetne kamienie z Indii i mórz, złoto i drogocenne nici.

²⁶ Zob. np. przedstawienia monetarne Arkadiusza i Honoriusza, które odwzorowują wprawdzie insygnia władzy, nie wykazują jednak wyraźniejszych cech indywidualnych; Zob. też mozaiki z San Vitale w Rawennie przedstawiające Justyniana w purpurowym płaszczu i Teodorę. Para nosi bogate szaty i ukazana jest ze złotą aureolą.

²⁷ Roberts 1989: 69–70. Por. też Malick-Prunier 2008: 241: *placent l'ensemble de la description dans une esthétique du détail précieux et choisi plus encore que réaliste...*

²⁸ Por. Reece 1983: 248; Marsengill 2013: 57. Podobne określenie względem epoki późnego antyku, a mianowicie „age of spirituality”, pojawia się w artykule Browna (Brown 1980: 23).

²⁹ Taką samą funkcję i rolę J. Danielewicz przypisuje ekfrazom dzieł sztuki w epigramach Posejdiipposa. Por. Danielewicz 2006–2007: 123–124, 127.

³⁰ Por. Reece 1983: 235. Por. Też Gruzelier 2012: 58–59.

³¹ *Dzieje*, II 53, tł. S. Hammer.

wie. Przed nią rozpraszają się bitewne szeregi (V 388–400)³². U Wergiliusza jako następcy Homera portret Ateny jest podobny. W II księdze (w. 615–616) *Eneidy* pojawia się Pallada, która błyszcząc otoczona obłokiem³³, ukazuje się na murach upadającej już Troi. Na jej egidzie widnieje także wizerunek Gorgony³⁴. W księdze XI poeta z Mantui określa Pallas Atenę jako waleczną, przewodzącą w wojnach boginię dziewicę (*armipotens, praeses belli, Tritonia virgo*, w. 483).

Z takim portretem bogini koresponduje obraz Ateny przedstawiony przez Klaudiana:

*Candida Parrhasii post hanc regina Lycei
et Pandionias quae cuspide protegit arces,
utraque virgo, ruunt: haec tristibus aspera bellis,
haec metuenda feris. Tritonia casside fulva
caelatum Typhona gerit, qui summa peremptus
ima parte viget moriens et parte superstes,
hastaeque terribili surgens per nubila ferro
instar erat silvae; tantum stridentia colla
Gorgonis obtentu pallae fulgentis inumbrat.*

Pallada jawi się tak samo niebezpieczna na bitewnym polu, jest bowiem groźna w srogich wojnach (*tristibus aspera bellis*), waleczna i władająca bronią (*armorum potens*, w. 142) podobnie jak Wergiliuszowa Atena jest *praeses belli* oraz *armipotens* i otrzymała u Klaudiana taki sam przydomek, jakim ją często określali epicy, a mianowicie: *Tritonia*³⁵ *virgo*, a na jej złocistym hełmie widnieje wyrzeźbiony symbol anarchicznej i zacieklej siły przeciwstawiającej się Jowiszowemu porządkowi świata³⁶, a mianowicie Tyfon, nazywany też Enkeladosem

³² *Sama [Pallada] śpiesząc na walkę / Gromów boga kirysem piersi swoje kryje: / Mnóstwo wężów na groźnej egidzie się wije, / Strach ją wkoło otacza ... / Na środku ... / Okrutnego potwora, srogiej łeb Gorgony / Czterokitny na głowę mocny szyszak bierze, / Którego nie przełamia ze stu miast rycerze / Długą, ciężką, ogromną dzidę w rękę chwyta; / Tę, kiedy gniew lub zemsta serce jej zapala, / Największych bohaterów zastępy obala* [tł. F. K. Dmochowski].

³³ Użyte w oryginale słowo *nimbus* odnosi się zwykle do ciemnej i czarnej chmury. Według komentatorów tutaj w drodze wyjątku poeta miał na myśli obłok jasny i błyszczący. Stąd Pallas określona została przez niego jako *effulgens*. Według innego wyjaśnienia blask ów pochodzi od egidy, którą trzyma bogini. Od blasku tej broni bowiem rozjaśnia się także ciemny obłok, który otacza boginię. (Por. Vergilius 1821: 261). Nie wykluczone, że Klaudian miał na myśli podobną sytuację. Por. *Eneida* ks. I: *Idących ciemną chmurą bogini otacza* lub ks. XII: *Wenus, chmurą twarz kryjąc [...]* (tł. ks. Karyłowski: 14, 285).

³⁴ Por. Aen., II 615–616:

*iam summas arces Tritonia, respice, Pallas
insedit nimbo effulgens et Gorgone saeua.*

³⁵ Przydomek ten nadano bogini bądź to od rzeki bądź to od jeziora o nazwie Triton, które umiejscawia się w Libii, Tesalii lub Beocji. Według niektórych podań Pallas miała się tam zrodzić z ojca Neptuna i potem zostać adoptowana przez Jowisza. Por. komentarz do edycji *De raptu Proserpinae* sporządzonej przez Burmanna (Burmann 1821: 944).

³⁶ Por. Dominik 1982: 68.

gigant o ludzkim korpusie i węzowych nogach, którego bogini miała pokonać podczas słynnej gigantomachii i pogrzebać pod Sycylią³⁷. Klaudian w swoim portrecie Tyfona uchwycił chwilę, kiedy gigant umiera. Jego górna, człowiecza część jest już martwa, natomiast dolna, złożona z węży, jeszcze żyje. Ani Homer ani Wergiliusz nie wspomina wprawdzie o Tyfonie w połączeniu z wizerunkiem bogini, obaj epicy jednak wzmiankują o Gorgonie. Homer dodatkowo wspomina o jej węzach, co upodabnia jego obraz bogini do opisu Klaudiana ukazującego Palladę z wyszytym na odzieniu owym *monstrum* z wciąż syczącymi węzowymi włosami³⁸. Atena Klaudiana ponadto zakrywa wizerunek Gorgony na swojej piersi okryciem, które błyszczy (*fulget*), podobnie jak jaśnieje (*effulget nimbo*) szata bogini opisana przez Wergiliusza³⁹ i określona przez D. Westa jako *garment of cloud*⁴⁰, szata z obłoku, od której bije blask. U autora *De raptu Proserpinae* czytamy dalej, że Pallada, jak nakazuje epicka tradycja, trzyma w dłoni włócznię. Błask tej włóczni, gdy podczas porwania Prozerpiny rozjaśnia czarny wóz Plutona (*nigros illuminat currus*, w. 227), stanowi paralełę dla jaśniejącej szaty bogini. Broń ta ponadto rozprasza bitewne szyki oraz burzy mury miast (*fortia turbat agmina i stabiles portas et moenia vellit*, w. 142–143), tak samo, jak Atena Homera obala swą włócznią szeregi dzielnych herosów, tak, że nie mogą jej pokonać w boju liczne zastępy rycerzy⁴¹. Włócznia ta sięgająca swoim grotem chmur, błyska groźnie wśród obłoków oraz ma kształt lasu (*instar habet silvae*), jak pisze dalej Klaudian (w. 24–25). Komentatorzy odnoszą ten wers najprościej do wielkości tej włóczni, która przez swój ogrom przypomina drzewo i ocienia sobą swoje otoczenie podobnie jak las, co jest oczywistą hiperbolą⁴². Za pomocą tej broni Pallas także strzeże i panuje nad grodem Pandiona (*protegit Pandionias arces*), a więc Atenami, co jest tym bardziej stosowne, że

³⁷ Por. Apollodorus [1.6.2]: Enkelados uleciał, ale Atena, gdy jeszcze leciał, narzuciła na niego wyspę Sycylię. Obdarła go ze skóry i użyła jej jako ochrony dla ciała podczas walki [Apollodorus 1921, tł. własne].

³⁸ Podobne przedstawienie Pallady u Klaudiana pojawia się jeszcze parę razy w innych utworach poety, np. w *De konsulatu Stilichonis* [3.168]: *hanc [Romam] tota Tritonia Gorgone velat* lub w *Gigantomachii* [w. 91–92]: *Tritonia virgo prosilit, ostendens rutula cum Gorgone pectus*. Por. także P. Statius, *Silvae* [I 1. 37–38]: *laevam Tritonia virgo non gravat et sectae praetendit colla Medusae*.

³⁹ Por. przypis 34.

⁴⁰ Por. West 1992: 97: *sits Tritonian Pallas light glaring from her garment of cloud...*

⁴¹ Por. przypis 32.

⁴² Taki komentarz spotykamy w edycji Burmanna (Burmman 1821: 945): *habet speciem arboris magnae, quae sylvam quodammodo adaequat: Hyperbolicōs*. Por. także: *The Commentary of Geoffrey of Vitry on Claudian "De Raptu Proserpinae"* 1973: 57: *quia per magnitudinem suam obumbrat loca vicina ad modum silvae*. Bardziej złożonego wyjaśnienia udziela nam w swej edycji tekstu Artaud (Artaud 1824: 224), który stwierdza, że poeta mówi nie o wyobrażeniu lecz o żywej bogini, której włócznia drga ruchem kolistym i przez to optycznie się mnoży: *multiplicatur enim ab illo celeris circumactu hasta, et non unam arborem, sed silvam exhibet: ut pruna in tenebris circumacta circulum ignitum refert*.

jest ich założycielką i w nich ma zawsze swoją siedzibę⁴³. Jest ponadto w tym wersie pewne podobieństwo do słów Wergiliusza (Ecl. II 61–62): *Pallas, quas condidit arces, ipsa colat*. Cały jednak ten tradycyjny, epicki wizerunek Pallady jako srogiej i niezwyciężonej bogini wojny oraz pogromczyni gigantów poeta uczynił łagodniejszym, gdy ukazuje ją za chwilę w momencie zrywania kwiatów na łące, kiedy bogini odłożywszy broń, poddaje się odprężającemu zajęciu (*dextram levibus laxat studiis hastamque reponit insuetisque docet galeam mitescere sertis*, w. 142–145).

Podobnie Diana podążająca tuż za Ateną, opisana w następnych wersach (w. 27–35), wbrew epickiej tradycji i pewnym wyobrażeniom poetów, którzy określali boginię jako *iracunda*⁴⁴, przybiera na chwilę łagodne oblicze (*lenis species*), odkłada na moment łuk rezygnując z zajęć męskiej łowczyny i zajmuje się (*virgineo more*, w. 151), obyczajem śmiertelnych dziewcząt raczej niż bogiń, splataniem wianków z kwiatów (w. 148–150):

.....arcuque remisso

otia nervus agit; pendent post terga sagittae (w. 31–32).

Jednak Diana, mimo chwilowej idylli, pozostaje cały czas uzbrojoną w łuk i strzały polującą pośród gór boginią łowów znaną z tradycyjnych eposów Homera, gdzie Artemida pojawia się jako *zbrojna w pęki strzał pierzaste*⁴⁵. Ze strzałami pojawia się bogini jeszcze na przykład w księdze V i XI⁴⁶. W księdze VI grecki poeta nazywa Artemidę łowczynią, która poluje w borze Erymantu i Tajgetu na odyńca lub łanie⁴⁷. W *Iliadzie* Homer nazywa zaś boginię (ks. XXI, w. 470–471) lubiącą polowania władczynią zwierząt (ἄγροτέρη πόντια θηρῶν). U Wergiliusza, oprócz zwyczajowych wzmianek o Dianie jako o łuczniczce, odnajdujemy krótką aluzję do Diany jako patronki dziewictwa⁴⁸. Nie inny zakres działalności przydziela bogini autor *De raptu Proserpinae*, gdyż przedstawia ją również jako łowczynię polującą wśród gór (*Parthenium canibus scrutatur odorem*, w. 148) i określa ją jako władczyni gór arkadyjskich (*regina Parrhasii Lycaeii*, w. 18), która jest, podobnie jak Homerowa władczyni dzikich zwierząt, *metuenda feris*

⁴³ Por. Henry 2013: 106: *It is with peculiar propriety that Pallas is represented as taking possession of the arx, the arx having been her invention, and always (not alone at Troy, but elsewhere) her selected abode.*

⁴⁴ Por. Horacy, *Ars poetica*, w. 454.

⁴⁵ Homer, *Od.* VIII 119

⁴⁶ Ks. V, w. 108–109: *Aż w Ortygii Artemis cichą zabiła go strzałą*, ks. XI, w. 175–176: *czy łuczniczka ona, Artemis, strzałę wbiła ci do łona?*; w. 301–302: *Artemis ją grotiem swym ubiła...*

⁴⁷ w. 102–104: *Artemida-łowczyni...*, /co przez bór Erymantu lub Tajget ugania, /rada gdy z rąk jej padnie odyńiec lub łania.

⁴⁸ Ks. XI, w. 654–655: *Łuk złocisty i Diany pociska*, w. 584–585: *Ona [Kamilla] wierna Dianie [chciała] dziewictwo nieskalane.*

(w. 21). Potem następuje godne krótkiego komentarza porównanie Diany z jej bliźniaczym bratem Apollonem (w. 27–29):

*At Triviae... multus in ore
frater erat, Phoebique genas et lumina Phoebi
esse putes, solusque dabat discrimina sexus.*

Opis bogini przedstawiony u Klaudiana w słowach *multus in ore frater erat* przypomina z pewnością słowa, jakimi Stacjusz w *Achilleidzie* opisuje Achilleś: *plurima vultu mater inest*⁴⁹. Tak określona przez poetę fizjonomia Diany, którą trudno z wyglądu odróżnić od jej brata Feba tak, że według słów Klaudiana, *solus dat discrimina sexus*⁵⁰, może nawiązywać do zawartego w jej charakterze męskiego, aktywnego elementu wspomnianego przez W. J. Dominika. Do tego elementu odnoszą się przede wszystkim słowa z księgi I poematu mówiące o bogini, iż dzikie zwierzęta przeraża wygiętym łukiem (*inflexo cornu... terret*, w. 230). Równie androgyniczny charakter badacz ten przypisuje Atenie, jako bogini wojny, której atrybutem jest włócznia oznaczająca, analogicznie do łuku bogini łowów, męski pierwiastek w jej przede wszystkim kobiecym charakterze⁵¹. Ów kobiecy element natury Diany mógł poeta wyeksponować za pomocą epitetu *candida* (w. 18: *candida regina*). Przymiotnik ten bowiem, który Klaudian przypisuje również Prozerpinie (w. 1217) dla zaświadczenia o jej pannieńskim charakterze⁵², uwypukla *per analogiam* dziewiczy stan bogini Diany. Diana wszakże tak samo jak córka Cerery jest *virgo* (w. 20). Piękno zarówno Diany jak i Pallady polega właśnie szczególnie na tej dwoistości ich charakteru, obecności obu wspomnianych elementów.

Urodę Diany poeta opisuje za pomocą tradycyjnych określeń, oznaczających blask (*nitent*) i zmierzwione wiatrem włosy⁵³ (w. 30–31):

⁴⁹ Stacjusz, *Achilleis*, ks. I, w. 164–165.

⁵⁰ Por. Stacjusz, *Achilles*, w. 335–337:

*.....superest nam plurimus illi
invita virtute decor, fallitque tuentes
ambiguus tenuique latens discrimine sexus.*

lub por. Ovid., *Met.*, VIII:

*...facies, quam dicere vere
virgineam in puero, puerilem in virgine posses.*

⁵¹ Por. Dominik 1982: 64, 67–68.

⁵² Por. Dominik 1982: 64.

⁵³ Por. Virgil., *Aen.*, I 319: *dederatque comam diffundere ventis* i por. Malick-Prunier 2008: 242: *A défaut d'être absolument originale, puisqu'on y retrouve des éléments déjà présents chez Horace et Ovide, la description marque ici un souci de renouvellement notable: classique du point de vue de l'éclat (nitent), la beauté de Minerve est surtout liée à son ambiguïté sexuelle, ce qui représente une variante notable dans l'évocation des canons traditionnels qui dominent l'ensemble du poème.*

*bracchia nuda nitent; levibus proiecerat auris
indociles errare comas...*

Za pomocą takiego obrazowania Klaudian eksponuje chwilowy stan odprężenia srogiej bogini łowów, która przecież za moment, w chwili porwania Prozerpiny, odmieni, podobnie jak Pallada, swoje łagodne oblicze, stanie się znów lubiącą łowy panią i ruszając na pomoc córce Cerery, chwyci ponownie za łuk, co uczyni tym łatwiej, że dzięki wcześniej obnażonym ramionom (*nuda brachia*) jej ruchy pozostają nieskrępowane⁵⁴. Kiedy poeta przedstawił już Dianę z nagimi ramionami i rozpuszczonymi luźno włosami, co stanowi szczegół składający się na piękno i zmysłowość bogini⁵⁵, uzupełnia swój portret zażywającej wytchnienia bogini czyniąc wzmiankę o łuku, który Diana opuściła (*remissit*), o strzałach, które swobodnie zwisają na jej plecach (*pendent*) i zwłaszcza o fałdach na jej poruszającej się pod wpływem ruchu podwójnie przewiązanej szacie⁵⁶, która, z łatwością poddając się ruchowi, okazuje się zwiewna i delikatna⁵⁷, a wyhaftowana na niej wyspa Delos wydaje się przez to poruszanie się błędzić po również wysztytm morzu (w. 33–35):

*crispatur gemino vestis Gortynia cinctu
poplite fusa tenus, motoque in stamine Delos
errat et aurato trahitur circumflua ponto.*

Zarówno koloryt dwóch wcześniejszych ekfraz jak i ten wizerunek błędzącej wyspy, ojczyzny Apolla i Diany, przywodzącej na myśl tę samą *erratica Delos* u Owidiusza⁵⁸, zdradza zgodne z duchem epoki zamiłowanie Klaudiana do wypełniania wszelkich powierzchni symbolicznymi obrazami.

Przedstawienia takie były obecne już na publicznych reliefach wczesnego cesarstwa i nie są innowacją. Nastąpiła jednak zmiana ich znaczenia w oficjalnej sztuce. Ludzkie postacie stają się symboliczne i odsyłają do sfery niematerialnej⁵⁹.

⁵⁴ Por. *The British Critic* 1805: 376: *and her arms naked, quite up to her shoulders, that they might the more readily be turned to action, and managery of the bow*. Swobodny i nieskrępowany ruchów ubiór był w literaturze przypisywany łowczyniom i wojowniczym Amazonkom. Wergiliusz w ten sposób opisuje łowczynię (Verg., Aen., I 318–320):

*Namque umeris de more habilem suspenderat arcum
venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
nuda genu, nodoque sinus collecta fluentis.*

⁵⁵ Por. Malick-Prunier 2008: 242.

⁵⁶ Por. Malick-Prunier 2008: 242: *le poète achève en effet la description par ses armes, elles aussi relâchées (remisso, pendent), et surtout le pli mouvant de sa robe à double ceinture*.

⁵⁷ Por. *The Commentary of Geoffrey of Vitry on Claudian "De Raptu Proserpinae"*: 58: *Delos enim depicta erat in veste quasi erratica et vestis erat adeo subtilis quia de facili movebatur, in quo motu insula ibi depicta moveri videbatur*.

⁵⁸ Ovid., Met., VI 333–334: *quam vix erratica Delo / orantem accepit tum, cum levis insula nabat*.

⁵⁹ Por. Reece 1983: 235.

Obrazy ukazane przez poetę zaświadczać także o jego skłonności, by poprzez nagromadzenie barwnych i obrazowych przymiotników, detali wizualnych i jaskrawość kolorów⁶⁰, pobudzać stale zmysł wzroku czytelnika. Sztuka pisarska tego autora polega na wizualizacji tekstu literackiego, a więc na harmonii i wzajemnym współistnieniu sztuki obrazu i sztuki słowa, wizualnych i werbalnych środków ekspresji⁶¹. Ta metoda przekazywania tekstu pisanego za pomocą plastycznych i chromatycznych określeń zyskała szczególną popularność w dobie późnego antyku, o czym świadczą liczne deskrypcje dzieł sztuki pojawiające się w literaturze tego okresu⁶². Kolejnym potwierdzeniem tego faktu jest następujący w dalszych wersach (w. 36–54) najdłuższy spośród omawianych opis Prozerpiny (w. 36–54).

W mitologicznych opowieściach znanych nam z przekazu *Hymnu do Demeter* czy u Owidiusza⁶³, postać ta jest zazwyczaj osnuta mgłą tajemnicy, gdyż nieprzerwanie w nich milczy, nie zdradzając czytelnikowi swych emocji i nie wiemy też jak wygląda. W *Hymnie* i *Metamorfozach* Owidiusza jawi się jednak podobnie naiwna i dziecinna. W tych dwóch relacjach mitu występują, jak u późnoantycznego poety, opisy piękna przyrody i tak samo mocno Demeter ulega głębokiemu bólowi straty. Dwa Owidiuszowe dzieła, a mianowicie *Metamorfozy* oraz *Fasti*, także umiejscawiają porwanie Prozerpiny na Sycylii. Krótki fragment na temat porwania dziewczyny przez Hadesa pojawia się również w trzech liniijkach *Teogonii* Hezjoda⁶⁴. Zdaje się, że wersja Owidiusza była zasadniczym wzorem dla opowieści Klaudiana i możemy uznać, że uczynił on osobę Prozerpiny znacznie mniej enigmatyczną niż w historiach swoich poprzedników. Ową mgłą tajemnicy w przypadku jej wyglądu rozjaśniają m.in. jaskrawe barwy, którymi mieni się wyszyte na szacie dziewczyny wizerunki (w. 44–55):

*Hic Hyperionio Solem de semine nasci
fecerat et pariter Lunam, sed dispare forma,
aurorae noctisque duces. Cunabula Tethys
praebet et infantes gremio solatur anhelos
caeruleusque sinus roseis radiatur alumnis.
Invalidum dextro portat Titana lacerto
nondum luce gravem nec pubescentibus alte
cristatum radiis. Primo clementior aevo
fingitur et tenerum vagitu despuat ignem.
Laeva parte soror vitrei libamina potat
uberis et parvo signatur tempora cornu.
Tali luxuriat cultu.*

⁶⁰ Por. Sánchez-Ostiz 2011: 316.

⁶¹ Por. Roberts 1989: 66; Brown 1980: 21; MacCormack 1976: 46.

⁶² Por. Roberts 1989: 66.

⁶³ Zob. Hymn do Demeter i Ovid., *Met.*, ks. V 359–424 oraz *Fasti*, ks. IV 389–620.

⁶⁴ Mazzara 2003: 10–17.

Metaforyczne zastosowanie wyobrażeń ciał niebieskich znamy już z poezji Homera i Wergiliusza⁶⁵, a symbolikę obrazu bogini Tetydy jako piastunki kołyszącej na swym łonie niemowlęta: Słońce (*Sol*) i Księżyc (*Luna*), można tłumaczyć w dwojaki sposób. Jakkolwiek jednak by wyjaśniać to przedstawienie, jego sens pozostaje zawsze powiązany z przyszłym rozdzieleniem życia Prozerpiny między podziemiem i światem ziemskim, ludzkim. Najpierw, w tym najbardziej podstawowym sensie, jest on emblematem i wizualną zapowiedzią przyszłej roli Prozerpiny. Jako małżonka Plutona pogodzi ona ze sobą podziemne mroki nocy oraz słoneczne światło dnia. Ową pośredniczącą funkcję córki Cerery, która okupi ją wbrew swej woli paradoksalnie niezgodnym z naturą życiem w podziemiu, eksponuje określenie niemowląt, Słońca i Luny, jako wódzów dnia i nocy (*aurorae noctisque duces*, w. 46). Zresztą już wymieniona wcześniej Diana częstokroć z Luną utożsamiana, zwiastuje pisane Prozerpinie zstąpienie do mrocznego królestwa. T. Kellner stwierdził obrazowo, że swoje przeznaczenie dziewczyna uszanuje i przyjmie na siebie tak samo jak swą kunsztowną szatę, na której wyhaftowane wizerunki dopełniają tylko obrazu zniszczonej i psutej⁶⁶ pajęczą nicią szytej przez Prozerpinę makatki stanowiącej symbol znikomości oraz utraty dawnej idylli i przeszłości⁶⁷.

Ta dawna lepsza egzystencja, bezpowrotnie miniona, jest także elementem kolejnej zakorzenionej w filozofii Platona interpretacji. Zgodnie z nią zarówno wyhaftowane na szacie Prozerpiny obrazy jak i trzy boginie: Wenus, Diana oraz Pallas, stanowią symbol, według którego Prozerpina jawi się jako dusza zwiedziona ponętami zmysłowych i wyimaginowanych form materialnego świata. Takie wytłumaczenie, którego reminiscencje pojawiają się już w Eneidzie⁶⁸ i które zyskuje szczególną popularność w średniowiecznej interpretacji mitu znanej jako *Ovidius moralizatus*⁶⁹, uznaje wyszyty wizerunek Słońca za symbol fantazji kreującej zmysłowe i wyimaginowane materialne formy, Lunę

⁶⁵ Można wspomnieć znane z Homera porównanie Astianaksa do gwiazdy porannej, które nadsładuje Wergiliusz, kiedy wspomina o Askaniuszu. Wśród epików podobne przedstawienia pojawiają się podczas opisów zbroi i uzbrojenia stanowiących, jak u Prozerpiny, symbol przyszłej roli i przeznaczenia, np. Verg. *Aen.*, 8. 626–728. Motywy astralne także pojawiają się często wśród wierszy łacińskich poetów, którzy używają takiej metaforyki mówiąc o cesarskich potomkach, por. Ovid., *Tristia*, III lub Sen., *Octavia*, act I.

⁶⁶ Makatki psutej bądź uzupełnianej. Wymowę tej sceny można więc rozumieć dwojako. Dla mnie jednak pajęcza nić porastająca jakąkolwiek rzecz ma z reguły negatywne konotacje i sugeruje zapomnienie oraz opuszczenie. Dlatego właściwiej jest moim zdaniem widzieć w tej scenie raczej proces niszczenia niż uzupełniania, naprawiania. Wyjaśnienie takie zgodne jest też z sensem ogólnej sytuacji, w której Prozerpina ginie, odchodzi oraz z egzystencjalną wymową całego utworu, według którego coś musi umrzeć by mogło znowu się narodzić.

⁶⁷ Por. Kellner 1997: 263: *diese neue kosmische Rolle wird Proserpina wie ein prächtiges Gewand zieren und ehren*. Por. także Kellner 1997: 262.

⁶⁸ Mowa o momencie, w którym Eneasza schodzi do podziemi, których wejście, strzeżone przez ciemny las i bagno, jest symbolem cielesnej natury (VI 237–242).

⁶⁹ Por. Dutsch 1992: 54.

zaś za naturalną moc naszej istoty. Obydwie siły osiągną swą pełnię dopiero, gdy dusza pograży się pośród mrocznych siedzib materii, dlatego pojawiają się jeszcze jako niemowlęta. Pod wpływem ich impulsu Prozerpinę-duszę ogarnia pragnienie uciech świata zmysłowego. Pragnienie to symbolizuje Wenus. Jej podlega wszystko, co zmysłowe i wyobrażone w postaci Plutona. Dlatego poeta wspomina przy okazji jej opisu: *it Venus Dite subacto ingenti famulus Manes ductura triumpho* (w. 12–14). Owo pragnienie może tylko przewyciężyć racjonalna część Prozerpiny-duszy, którą reprezentuje Atena oraz tej duszy naturalna i życiowa siła uosabiana przez Dianę. Jednak, tak samo jak platoński woźnica, zarówno Atena- rozum jak i Diana – natura także ulegają wpływowi ponęt zmysłowych i choć, jak mówi w *Fajdrosie* Platon⁷⁰, tworzą z duszą przez moment *w jedno zrosłą siłę* i jak widzimy u Klaudiana, działają jednomyślnie (*aequali tendunt passu*, w. 37), nie mają dość mocy i za chwilę dusza ginie z tego powodu w mrokach królestwa materii i materialnego ciała⁷¹.

Tym obrazem poeta kończy opis zmierzających ku polom Etny czterech bogiń, w których wyglądzie odzwierciedlają się gusta i artystyczne upodobania przełomu IV i V wieku uwidocznione zwłaszcza w postaci bogini Wenus za pomocą purpurowego płaszcza i drogocennej biżuterii, jaskrawości barw, takich jak złoto czy błękit w przypadku opisu Prozerpiny oraz zamięłowania poety do ukazywania jakby wyrzeźbionych symbolicznych przedstawień. Podstępna bogini miłości, która zwodzi Prozerpinę, bardziej niż trzy pozostałe towarzyszki przypomina nieszczerą damę dworu, zwłaszcza w porównaniu z waleczną Dianą i Palladą. Być może dlatego poeta nadał jej więcej rysów dworskiej arystokratki i czyni jej portret odmienny od obrazu reszty bogiń, który naśladuje w większej mierze konwencję epicką. Uwidacznia się to zarówno w warstwie leksykalnej jak i w klasycznie epickich atrybutach i naturze zwłaszcza Pallas i Diany posiadających na szatach wyszyte popularne mitologiczne obrazy. Wizerunki te odnoszą się zarazem do alegorycznej warstwy dzieła i za pomocą swej symboliki przedstawiają rzeczywistą sytuację podzielonego imperium. Tyfon na hełmie Pallady stanowi inkarnację wrogich sił, które przeciwdziałają porządkowi Jowisza uosabiającego cesarza Zachodu. Symbole wyrażają przy tym oczekiwania poety względem działań konkretnych osób, które muszą się ustosunkować do

⁷⁰ Platon, *Fajdros*, 245c-257a (tłum. Witwicki 1958) *niechaj tedy [dusza] będzie podobna do w jedno zrosłej siły skrzydlatego zaprzęgu i woźnicy (...): Bo koń, który ma w sobie zło ciągnie w dół, ku ziemi ciągnie, jeśli go woźnica dobrze nie wychował (...); Jeden koń, który zawsze słucha woźnicy, wtedy także wstydem się kieruje i sam siebie zatrzymuje; za to drugi nie zważa na ukłucia ani razy, których mu woźnica nie szczędzi (...).* Por. też Budziszewska 2011: 208–210.

⁷¹ Tę interpretację, z wyjątkiem moich drobnych autorskich uwag (popularność tej interpretacji w epoce średniowiecza, fragment z poematu Klaudiana potwierdzający tezę o Wenus jako pani świata zmysłowego, odniesienie do *Fajdrosa* Platona i odpowiedniego cytatu z eposu), przytaczam za: Taylor 1875: 20–21, 88–96.

zaistniałych realiów⁷². Wyrazem dążeń pokojowych jest zarówno odłożona na bok broń bogiń jak i ukazany na szacie Prozerpiny symbol dwóch światów, mroku i jasności, które dziewczyna ma zjednoczyć poprzez swoją ofiarę.

Popularną w późnym antyku tendencję do wizualizacji słowa pisanego można zauważyć nie tylko w omówionym w tym artykule fragmencie. Egzotycznie intensywne barwy w całym tym dziele, np. kolorystyka flory, błyszczące drogocenne kamienie, asyryjska purpura i wielobarwna tęcza, czynią ekfrazy Klaudiana niemal tak samo odrealnionymi i jaskrawymi jak wizualna sztuka późnego antyku, z którą harmonizują⁷³.

Dlatego uważam, że deskrypcje Klaudiana posiadają zdefiniowaną w podręcznikach retoryki prymarną cechę ekfrazy, a mianowicie są jaskrawe i plastyczne oraz czynią z czytelnika obserwatora i widza⁷⁴.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Klaudian

Hall 1969: Claudian, *De raptu Proserpinae*, ed. John B. Hall, Cambridge, 1969.

Burmahn 1821: Claudiani *De raptu Proserpinae* ed. Peter Burmann, Londyn 1821.

Artaud 1824: *Claudiani opera omnia*, recensuit N. L. Artaud, Paryż 1824.

Srutt 1814: *The Rape of Proserpine with other poems*, ed. J.G. Strutt, London 1814.

Autorzy antyczni:

Apollodorus. The Library, Translated by Sir James George Frazer, Loeb Classical Library, Volumes 121 & 122. Cambridge, 1921.

Apollonius Rhodius, *The Argonautica*, transl. Seaton, 1912, An Electronic Classics Series Publication (<http://www2.hn.psu.edu/>).

Homer, Iliada, tłum. Franciszek Ksawery Dmochowski, Kraków 1930.

Homer, Odyseja, tłum. L. Siemieński, Gdańsk 2000.

Horacy, *The Works of Horace*, ed. C. Smart. Philadelphia 1836.

Marcjalis, *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri*, rec. W. Heraeus, Leipzig 1925/1976.

Ovidius P. Naso, *Amores, Ars Amatoria*, ed. R. Ehwald, Leipzig 1907.

Ovidius P. Naso, *Metamorphoses*, ed. H. Magnus, Gotha 1892.

Platon, *Fajdros*, przekł. W. Witwicki, Warszawa 1958.

Statius P. Papinius, *Achilleidos libri duo*, Schürer 1515.

Vergilius P. Maro, *Bucolica et Georgica*, ed. H. Ch. Gottlob, Harvard 1821.

Vergilius, *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*, ed. J. B. Greenough. Boston, 1900.

Wergiliusz P. Maro, *Eneida*, tł. ks. T. Karyłowski, Gdańsk 1980.

Publikacje internetowe autorów antycznych: <http://www.perseus.tufts.edu/>

⁷² Cameron, Long 1993: 311.

⁷³ Zob. także np. Cytowska 1998: 112. Badaczka nazywa opis egzotycznie barwnych kwiatów zbieranych przez boginie odrealnionym. Pod terminem sztuka wizualna rozumiem przede wszystkim kolorowe mozaiki (np. mozaika z wizerunkiem Teodory i Justyniana, o której wspominam w przypisie 26) wykonywane często z drogich kamieni i metali oraz tesserae imitujących drogocenne kamienie (por. Roberts 1989: 72–73).

⁷⁴ Por. Roberts 1989: 39.

Opracowania

- Brown 1980: Peter Brown, *Art and Society in Late Antiquity*, [w:] *The Age of Spirituality: A Symposium*, ed. K. Weitzmann, New York 1980, s. 22.
- Budziszevska 2011: Nina Budziszevska, *Rydwán jako metafora postaci mentalno-cieleśnej człowieka*, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki Humanistyczne*, Nr specjalny 3 (2/2011), s. 208–210.
- Cameron 2011: Alan Cameron, *The Last Pagans of Rome*, Oxford 2011.
- Cameron, Long 1993: Alan Cameron, Jacqueline Long, *Barbarians and Politics at the Court of Arcadius*, Oxford 1993.
- Croom 2013: Alexandra Croom, *Roman Clothing and Fashion*, Amberley Publishing, 2013.
- Cytowska 1998: Maria Cytowska, *Przyroda w poezji Klaudiany*, [w:] *Cognoscere causas. Człowiek a natura w cywilizacji starożytnej Grecji i Rzymu*, *Studia classica et neolatina III*, Gdańsk 1998, s. 109.
- Danielewicz 2006–2007: Jerzy Danielewicz, *Opisy posągów w nowo odkrytych epigramach Posejdipposa*, „Roczniki Humanistyczne”, Tom LIV-LV, zeszyt 3–2006–2007, s. 123–124, 127.
- Dominik 1982: William John Dominik, *Claudians De raptu Proserpinae I: A literary Commentary*, 1982, s. 64, 67–68.
- Dutsch 1992: Dorota Dutsch, *Demeter i Persefona*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992.
- Gruzelier 2012: Claire E. Gruzelier, *Temporal and Timeless in Claudian's De raptu Proserpinae*, „Greece and Rome”, vol. 35, 2012, s. 56, 58–59, 69.
- Henry 2013: James Henry, *Notes of a Twelve Years' Voyage of Discovery in the First Six Books of the Eneis*, Cambridge, 2013, s. 106.
- Kellner 1997: Thomas Kellner, *Die Göttergestalten in Claudians De raptu Proserpinae: Polarität und Koinzidenz als anthropozentrische Dialektik mythologisch formulierter Weltvergewisserungen*, Walter de Gruyter 1997, s. 234, 262–263.
- Krause 1858: Johann Heinrich Krause, *Plotina, oder die Kostüme Des Haupthaars bei den Völkern der alten Welt: Mit Berücksichtigung einiger Kostüme neuerer Völker in kosmetischer, ästhetischer und artistischer Beziehung*, Leipzig 1858, s. 152.
- Kenney 1982: *Latin Literature*, red. E. J. Kenney, Cambridge 1982, s. 708.
- Mac Cormack 1976: Sabine G. Mac Cormack, *Latin prose Panegyrics: tradition and discontinuity in the late Roman Empire*, *Revue des etudes augustinienes*, 1976, s. 46.
- Malick-Prunier 2008: Sophie Malick-Prunier, *Le corps féminin et ses représentations poetiques dans la latinite tardive* (these pour obtenir le grade de docteur de l'université Paris), 2008, s. 241–242.
- Marsengill 2013: Katherine Marsengill, *Portraits and Icons in Late Antiquity. Between Reality and Spirituality*, Brepols 2013, s. 57.
- Mazzara 2003: Federico Mazzara, *Persephone: her mythical return to Sicily*, e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, 2003, s. 10–17.
- McEvoy 2013: Meaghan McEvoy, *Child Emperor Rule in the Late Roman West*, AD 367–455, Oxford 2013, s. 162.
- Musialska 2003: Ines Musialska, *Mit czterech wieków ludzkości u autorów rzymskich epoki cesarstwa*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” XV 2003, s. 88–90.
- Newbold 1991: Ronald F. Newbold, *Perinatal Imagery in Claudian*, *Bulletin of the John Rylands Library*, 1991; 73 (1), s. 8.
- On the Genius and Writings of Claudian*, „The Classical Journal”, tom XXX, London, 1824, s. 12.
- Reece 1983: Richard Reece, *Art in Late Antiquity*, [w:] *A Handbook of Roman Art. A Survey of the Visual Arts of the Roman World*, ed. Henig M., Oxford 1983, s. 235, 237.
- Roberts 1989: Michael Roberts, *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca, London 1989, s. 69–70.

- Sánchez-Ostiz 2011: Álvaro Sánchez-Ostiz, *Antros de horror y lugares de maravilla en la épica de Claudiano*, en Actas del VI Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos, 2011, s. 316.
- Sande 2001: Siri Sande, *The Iconography and Style of The Rothschild Cameo*, [w:] *Late Antiquity: Art in Context*, red. J. Fleischer, J. Lund, Museum Tusculanum 2001, s. 146–148.
- Svedborg 1860: Ioannes Svedborg, *De Claudii Claudiani quod de raptu Proserpinae inscribitur carmine epico quaestiones: Dissertatio academica*, Uppsala, 1860, s. 8
- Taylor 1875: Thomas Taylor, *The Eleusinian and Bacchic Mysteries*, New York, 1875, s. 20–21, 88–96.
- The Commentary of Geoffrey of Vitry on Claudian "De Raptu Proserpinae"*, 1973, s. 57–58.
- Ware 2012: Catherine Ware, *Claudian and the Roman Epic Tradition*, Cambridge 2012.
- Ware 2004: Catherine Ware, *Gildo tyrannus: Accusation and Allusion in the Speeches of Roma and Africa*, w: "Aetas Claudianea", ed. W.W. Ehlers, F. Felgentreu and S. Wheeler (Leipzig, 2004) s. 96.
- West 1992: David West, *Translation and Literature, Translating the Aeneid*, Vol. 1, (1992), s. 97.
- Zanker 1999: Paul Zanker, *August i potęga obrazów*, Poznań 1999, s. 5.

THE PORTRAYAL OF THE GODDESSES IN VERSES II 15–54 OF CLAUDIAN'S *DE RAPTU PROSERPINAE*

Summary

Verses II 15–54 from Claudian's mythological epic *De raptu Proserpinae* are one of the brilliant descriptive set-pieces (*ekphrasis*) almost completely composing poem's structure. The four goddesses: Venus, Pallas, Diana and Proserpine, are described by Claudian, whilst leaving the palace of Ceres to see the meadow of Mount Etna. By their appearance poet visibly refers to the fashion of contemporary aristocracy and sculptures with all the motifs observed and admired by himself as well as simultaneously follows the divine images that mainly appear in Homer's and Vergil's epics. First of all, Venus with her curly hair and gemmed, purple court dress is considered as a reflection of schematic, unrealistic works of art and style popular and prevailing among the aristocracy mostly in fourth century C.E. Whereas the three other goddesses on the one hand, with respect to their attributes and nature, are typical epic, on the other hand, taking into account the symbols depicted on their garments, they resemble the tendency of contemporary artists to cover artistic material with such images. This can be applied to Claudian's manipulation of time and timelessness connecting the preceding ages with the poet's epoch. In addition, recognizing his vivid and colorful descriptions and elaborated form of his poem, Claudian is usually rated among the most excellent Roman poets.